

”Katkä tulee sillä energialla, että he tulee kouluun?”

Hakijoiden arviointi suhteessa valintakriteereihin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen koulutusohjelman valintakokeissa

Anu Koskinen

KÄSITTELEN artikkelissa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun (TeaK) näyttelijäntaiteen koulutusohjelman valintakokeita ja valinnoissa hakijoilta odotettavia asioita. Näyttelijäntaiteen koulutusohjelman valintakokeilla ja niiden raatityöskentelyllä on suuri vaikutus hakijoiden, koulutusohjelman ja Suomen näyttelijäkunnan, teatterin ja elokuva-alan kehittymisen kannalta. Opiskelijoiden valitseminen taidealan opintoihin suuresta joukosta on haastava tehtävä, joka pohdituttaa sekä hakijoita että valitsijoita. Koulutusohjelmassa tunnistetaan valintakokeiden merkitys keskeisenä pedagogisena erityisalueena: ”Se prosessi mikä me tehdään toukokuussa, niin on – se meidän tärkein ehkä koko opetuksessa” (haastateltava lehtori). Valintaprosessi luo pohjan kaikelle opetukselle. Valintojen merkitys myös vallankäytön paikkana on ilmeinen: ”Se on melkoinen portinvartijan paikka, mikä tuolla raadilla on. Pitää ymmärtää myös oma subjektiivisuus kauhean selvästi ja käsitellä omaa makuaan.” (Haastateltava professori)

Tämän tutkimuksen päämäärä on valintakokeiden läpinäkyvyyden lisääminen. Artikkelin tutkimuskysymykset ovat: ”Millaisia kykyjä ja ominaisuuksia valintakokeissa valituiksi tulevilta hakijoilta odotetaan?” ja ”Kuinka nämä kyvyt ja ominaisuudet tulevat esiin valintakokeissa?” Tarkastelen kysymyksiä suhteessa valintakriteereihin ja pohdin, millaisiin pääomiin valinnoissa tarkasteltavat asiat liittyvät. Tutkimusaineisto koostuu havainnointiaineistosta ja haastatteluista.

Valintaprosessi

Teatterikorkeakoulun suomenkielinen näyttelijäntaiteen koulutusohjelma (jatkossa ”koulutusohjelma”) on Suomen kolmesta korkeakoulutasoisesta näyttelijäkoulutusohjelmasta suurin ja ainoa, jonne valitaan opiskelijoita joka vuosi. Koulutusohjelmaan hakevien määrä on vakiintunut noin 1200:n hakijaan, joista valitaan yleensä 12. Koulutuksen symbolinen arvo on Suomen teatterikentällä suuri esimerkiksi pienen sisäänpääsyprosentin takia. Suomen korkeakouluissa on kynnysedot, jotka toimivat hakijoiden lähtökohtavaatimuksina. Korkeakoulut saavat päättää omista kynnysedoistaan itsenäisesti. (Lummepuro 2023, 168.) Teatterikorkeakoulun valinnoissa ei ole muita kynnysehtoja kuin todistettavasti B1-tasoinen suomen kielen taito (Koskinen & Lamminen 2020, 57). Valintojen johtajana toimii toinen koulutusohjelman professoreista. Hän rekrytoi raatien jäsenet, joista osa on koulutusohjelman lehtoreita ja osa vuosittain vaihtuvia, ammattikentällä toimivia näyttelijöitä.

Valintaprosessi koostuu neljästä vaiheesta. Ensimmäinen vaihe on hakemuksen jättäminen yhteishaussa. Ensimmäiseen vaiheeseen osallistuneille, hakukelpoisille hakijoille lähetetään kirjallinen ennakkotehtävä. Toiseen vaiheeseen kutsutaan kaikki hakijat, jotka palauttavat ennakkotehtävän ajoissa. Toinen, kolmas ja neljäs vaihe toteutetaan Teatterikorkeakoululla. Toiseen vaiheeseen osallistuu vuosittain noin 800 hakijaa. Vaihe kestää neljä päivää. Kukin hakija osallistuu yhteen päivään ja esiintyy silloin yhdelle viidestä raadista. Aamupäivällä hakijat esiintyvät raadeille ryhmissä ja raadit valitsevat osan heistä jatkoon iltapäiväksi, jolloin kukin hakija tulee raadin eteen uudestaan yksin. Kolmannessa ja neljännessä vaiheessa on vain yksi, suurempi raati. Kolmanteen vaiheeseen valitaan noin 60 hakijaa, vaihe kestää kolme päivää ja kukin hakija osallistuu yhteen päivään. Neljänteen vaiheeseen valitaan noin 25 hakijaa. Vaihe kestää kolme päivää ja jokainen hakija osallistuu kaikkina päivinä. Kolmannesta ja neljännessä vaiheesta pudonneille hakijoille tarjotaan palautetta puhelimitse.

Koulutusohjelmaan voi hakea opiskelemaan myös kaksivuotisen maisteriohjelman kautta, johon valitaan opiskelijoita joka toinen vuosi. Vuonna 2023 hakijoita oli 105. Opiskelemaan valitaan 2–6 hakijaa. (Taideyliopisto, ei päivämäärää.) Hakuprosessi eroaa viisivuotisen kandi- ja maisteriohjelman prosessista siinä, että toiseen vaiheeseen osallistutaan videoitavilla näyttelijäntaiteen tehtävillä.

Kaikki vaiheet Teatterikorkeakoululla ovat toiminnallisia ja sisältävät sekä näyttelemistehtäviä yksin ja ryhmissä että liikkeellisiä ja musiikillisia tehtäviä. Osa tehtävistä annetaan hakijoille valmisteltavaksi etukäteen tekstin tai aiheen pohjalta. Joissain tehtävissä hakijoiden tukena ovat avustavat opiskelijat. Valintakokeet sisältävät myös lyhyitä haastatteluja. Tehtäviä ei suunnitella siten, että kukin tehtävä mittaisi vain yhtä kriteeriä. Missä tahansa tehtävässä hakijasta saattaa tulla ilmi mihin tahansa kriteeriin liittyviä asioita.

Hakijoiden nähtäväksi julkisesti kirjattuja valintakriteerejä on arkistoituna vuodesta 1995 alkaen (Teatterikorkeakoulun valintapöytä 1995–2008; valintakoeraportit 2009–2024). Kerätessäni

tutkimusaineistoa vuosina 2020–2022 hakuoppaissa ilmoitetut näyttelijäntaiteen koulutusohjelman kriteerit olivat seuraavat:

1. motivaatio sekä soveltuvuus alalle ja korkeakouluopintoihin
2. näyttämöllisen ajattelun laaja-alaisuus, sen fyysistäminen ja mielikuivitus
3. tunneilmaisun kokonaisvaltaisuus
4. vastaanotto- ja muuntautumiskyky
5. yhteistyökyky ja vuorovaikutuksellisuus

(Taideyliopisto, ei päivämäärää)

Koulutusohjelmassa valintojen kehittämiseen on erityisesti paneuduttu vuodesta 2015 alkaen (koulutusohjelman sisäinen muistio 2015).¹ Osana kehittämistä professorit Elina Knihtilä ja Kristian Smeds pyysivät minua tekemään valinnoista tutkimuksen. Tavoitteeksi asetimme valintojen järjestelmällisen tarkastelun ja purkamisen ja sen myötä lisääntyvän läpinäkyvyyden. Tutkimuksen haluttiin kirkastavan raadin itseymmärrystä ja tuovan olettamusten tilalle tutkittua tietoa.

Valintakokeiden tutkiminen ja bourdieulainen viitekehys
Aiemppaa tutkimusta näyttelijäntaiteen valintakokeista on vähän. Suomen teatterikoulutuksen valinnoista löytyy vain hajanaisia historiallisia mainintoja (Kallinen 2001, 169–171). Valintakokeet ovat perinteisesti olleet salattu ja jopa mystifioitu toiminta-alue. Aihe kuitenkin kytkeytyy luontevasti moneen erilaiseen viitekehukseen, kuten tässä artikkelissa taiteelliseen ja sosiologiseen näkökulmaan.

Taustakirjallisuutena käytän näyttelijäntaiteeseen liittyvää tutkimusta (esim. Kirkkopelto 2011; Koskinen 2013; Kumpulainen 2011). Analyysia tukee muu näyttelystä ja sen opettamista käsittelevä kirjallisuus (esim. Chekhov 2002; Dadu 2024; Johnstone 1996; Karhunen ym. 2024; Ollikainen 1984; Stanislavski 2011). Näyttelijäntaiteen kirjallisuus avaa näyttelijälle asetettavia vaatimuksia ja näyttelijäihanteita erityisesti Suomessa ja laajemmin länsimaisen teatterin ja elokuvan piirissä. Taustakirjallisuutenani toimivat myös koulutussosiologiset tutkimukset, joita yhdistää sosiologi Pierre Bourdieun käsitteistö, ja jotka kytkeytyvät vahvasti luokan käsitteeseen (Bourdieu 1984; Bourdieu 1986; Bourdieu 1990; Bourdieu 1995; Bourdieu & Wacquant 1995). Analysoin myös tutkimusaineistoani Bourdieun käsitteiden avaamista näkökulmista ja oteltuani aineiston ensin aineistolähtöisesti.

Taiteilijuuden ja luokan suhdetta on tutkittu paljon. Tästä suhteesta muistutettaessa asetetaan usein – ainakin implisiittisesti – vastustamaan ajattelutapaa, jota Bourdieu on kutsunut *karismaideologiaksi*. (Bourdieu 1995; Heikkilä, Lahdenperä & Lehtinen 2023; Karttunen 2009).² Sosiologinen näkökulma hylkää ajatuksen universaalisti tunnistettavasta, synnynnäisestä ja henkilökohtaisesta

1 Sukupuolikiintiöistä on luovuttu, hakijat on alettu esitellä raadille pelkillä etunimillä, kielitaitovaatimusta on laskettu B2-tasosta B1-tasoon ja valintatilanteita on muokattu muistuttamaan enemmän opetustilanteita.

2 Joseph Roach (2007) ottaa ajatuksen esiintyjän karismasta vakavasti ja yrittää purkaa sitä osiin.

erityisyydestä, karismasta, ja selittää erityisyyden vaikutelmaa luokkaan sidotuilla pääomilla ja yhteiskunnallisella kontekstilla.

Bourdieu määrittelee *kentän* sosiaalisen elämän alueeksi, jolla yksilöt käyvät kamppailua vallasta ja resursseista (Bourdieu 1984; Bourdieu & Wacquant 1995, 122–144). Kentän käsite sopii kuvaamaan teatteri- ja elokuva-alan toimintaympäristöä. Teatteri- ja elokuvakentän alakentäksi tunnistan alan koulutuksen ja koulutuksen alakentäksi valintakokeet. Valinnoissa on erityisen selkeää kilpailu harvoista opiskelupaikoista sekä hierarkiat ja valtajännitteet paitsi hakijoiden ja raadin välillä, myös raadin sisällä (ks. mt, 125–129). Valintakokeiden kenttää luonnehtii omanlaisensa yhdistelmä säännönmukaisuuksia, jotka ovat kiinteässä suhteessa koulutusohjelman opintosisältöihin ja alan ammattikenttään (vrt. Thibault 2016). Kentät muuttuvat ja kehittyvät ajan myötä. Joskus muutos tapahtuu nopeasti, vallankumouksen tavoin. (Bourdieu 1984, 142–151.) Suomen teatterikoulutuksen kenttä on muuttunut vallankumouksenomaisesti kulttuuritaistolaisuuden vaikutusvallan kasvaessa 1970-luvulla sekä ohjaaja Jouko Turkan professorikauden alkaessa silloisella näyttelijäntöön laitoksella vuonna 1981 ja kauden päättyessä ohjaajantöön laitoksella vuonna 1988. Turkan kaudella opetus oli kiinteässä suhteessa hänen omaan näyttämöestetiikkaansa ja maailmankuvaansa (Kallinen 2001; Koskinen 2013; Koskinen 2020; Kumpulainen 2011). Viime vuosina teatteri- ja elokuvakenttä ovat muuttuneet ajankohtaisten yhteiskunnallisten keskustelujen kautta. Näihin kuuluvat *Me Too* -liike, *Black lives matter* -liike sekä sukupuolta ja ableismia käsittelevät keskustelut. (Dadu 2024; Erista 2020; Kanerva 2019; Karhunen ym. 2024; Papunen 2024; Ruotsalainen 2018; Sandahl 2016.) Kaikilla näillä kentän muutoksilla on ollut vaikutusta koulutusohjelman opiskelijavalintoihin.

Käytän analyysin työkaluna Bourdieun pääoman, erityisesti kulttuurisen pääoman käsitettä. Jokaisella kentällä on erityisiä pääomia, joita kentällä elävät ja sille pyrkivät arvostavat ja tavoittelevat. Bourdieun mukaan ”pääoma on olemassa ja toimii vain suhteessa kenttään” (Bourdieu & Wacquant 1995, 129). Valintakokeissa hyödyllinen kulttuurinen pääoma on tietoja ja kykyjä, tiedostamatontakin ymmärrystä näyttelemisestä ja valinnoissa odotettavasta käytöksestä, itsensä ilmaisemisen tavoista, kielellisistä käytännöistä, arvoista ja hyvänä pidetystä mausta. Kulttuurinen pääoma sisältää näyttelemisen kannalta keskeisiä ruumiillisia ja emotionaalisia ulottuvuuksia. (Vrt. Bourdieu 1986, 17–21; Cottingham 2016; Koivunen 2017; Nowotny 1981, 147–154.)³

Kulttuurinen pääoma on osittain päällekkäistä taloudellisen ja sosiaalisen pääoman kanssa. Taloudellinen pääoma on rahaa ja resursseja, jotka tutkimukseni kontekstissa antavat mahdollisuuksia harrastaa, kehittää itseään ja tutustua taiteeseen monipuolisesti. Taloudellinen turvallisuus antaa myös enemmän mahdollisuuksia ammatilliseen riskinottoon (Roiha 2023). Sosiaalinen pääoma liittyy taustaan ja verkostoihin: keitä henkilö tuntee, millainen hänen mahdollinen maineensa on ja mitä hyötyä hänelle on verkostoistaan.

3 Näitä pääoman ulottuvuuksia voisi analysoida myös habituksen tai somaattisen normin käsitteiden avulla (Bourdieu 1990; Roiha 2023).

Kulttuurista pääomaa sisäistetään oleellisesti verkostojen kautta. Merkityksellisiksi voivat muodostua esimerkiksi ilmaisutaidon lukioihin, ylioppilasteattereihin tai kansanopistojen näyttelijäntaiteen linjoihin kytkeytyvät sosiaaliset verkostot. Tällöin pääoma on vahvasti ajallista. Se ei liity perhetaustaan, vaan hakijan omaan sukupolveen. Vahva pääoma voi antaa optimistisemmat – tai realistisemmat – näköalat omiin mahdollisuuksiin valintakoetilanteissa. Pääoman turvin on helpompi kuvitella valintatilanteita ennalta ja hahmottaa sitä, ”kuinka täällä saa olla”. (Keskikallio & Suomi 2023; Koskinen 2013, 195.)

Lähin vertailukohtani on sosiologi Adrian Thibault’n tutkimus arvostetun britannialaisen teatterikoulun näyttelijäopiskelijoiden valinnoista (2016, 72–95). Thibault tarkastelee etnografisessa artikkelissaan valintakoetilanteita näyttelijän ruumiin ulottuvuuksien kautta. Omaani ja Thibault’n aineistoa yhdistää se, että olemme haastattelujen lisäksi myös havainnoineet valintoja. Aineistojen vertailu paljastaa joitakin kulttuurisia yhtäläisyyksiä ja eroja brittiläisen ja suomalaisen koulutuksen välillä. Thibault erottaa näyttelijän ruumiissa välineelliset, esteettiset ja moraaliset eli ruumis–mieli-yhteyteen liittyvät ulottuvuudet. Thibault’n aineistossa moraalinen ulottuvuus tulee valitsijoiden arvioissa esiin ylivoimaisesti useimmin. Ruumiin välineelliset (taidot) tai esteettiset (ulkonäköön liittyvät) merkitykset eivät nouse keskiöön. Yhteistä TeaKin valintojen kanssa onkin se, että raadit eivät etsi hakijoista valmiita taitoja, vaan potentiaalia. Usea Thibault’n erittelemä moraalisen ruumiillisuuden indikaattori (energia, nautinto) nousee esiin myös TeaKin valinnoissa.

Kasvatustieteilijä Hanna Nori on tutkinut korkeakouluihin valittujen opiskelijoiden taustoja suhteessa esimerkiksi ikään, kaupunkilaisuuteen, sukupuoleen ja luokkaan (Nori 2011). Tutkimus tarjoaa vertailukohdan tuolloisen Teatterikorkeakoulun ja muiden yliopistojen välille. Norin mukaan Teatterikorkeakoulu oli vuonna 2003 hakijoiden isien koulutustaustan mukaan verrattain ei-elitistinen yliopisto (Nori 2011, 163–165). Tämä viittaa siihen, että hakijalle hyödyllistä pääomaa on mahdollista kartuttaa muutoinkin kuin maksullisten teatteri- tai esiintymisharrastusten piirissä. Tilanne on esimerkiksi Thibault’n Isossa-Britanniassa kerättyyn aineistoon verrattuna hyvin toisenlainen. Siinä valituiksi tulleet opiskelijat kuuluvat kulttuuriseen yläluokkaan vielä selvemmin kuin korkeakouluihin valitut yleensä (Thibault 2016; ks. myös Nori ym. 2021, 105 ja 112).

Haastattelut ja havainnointiaineisto

Tutkimusaineistoni on kerätty vuosina 2020–2023. Se koostuu valintakokeissa tekemästani havainnoinnista ja yksilöhaastatteluista. Havainnoin viisivuotisten kandi- ja maisteriopintojen valintoja vuosina 2021 ja 2022 sekä kaksivuotisten maisteriopintojen valintoja vuonna 2021. Havainnoin kaikkien raatien työskentelyä valintavaiheissa 2–4 sekä neuvotteluja, joissa päätökset tehtiin.⁴ Havainnoidessani kirjoitin käsin muistiinpanoja, joita on yhteensä 481 A4-kokoista sivua.

4 Vuoden 2021 valinnat poikkesivat tavallisesta koronapandemian vuoksi. Toinen vaihe toteutettiin videohakuna ja seuraavat vaiheet siten, että vain yksi hakija kerrallaan oli paikalla.

Haastattelin vuosien 2020 ja 2023 välillä seitsemäätoista (17) henkilöä – kahta professoria, yhdeksää lehtoria, neljää raadeissa vierailutta näyttelijää ja kahta avustavaa opiskelijaa. Useimmat haastattelut toteutettiin etäyhteydellä, yksi puhelimessa ja yksi Teatterikorkeakoulun tiloissa. Etäyhteydellä tehdyt haastattelut litteroitiin, puhelimella tehdystä haastattelusta tein muistiinpanot ja Teatterikorkeakoulun haastattelun nauhoitin ja litteroin tarpeellisin osin. Nauhoitettua haastatteluaineistoa on noin 22 tuntia. Haastattelut olivat puolistrukturoituja ja käsittelivät muun muassa haastateltavien käsityksiä toivottujen ja ei-toivottujen asioiden ilmenemisestä hakijoissa.

Olen poistanut lainauksista toistoja ja täytesanoja. Koodi ”Hav” viittaa havainnointiaineistoon, ”Haa” haastatteluihin. Koodi ”R” tarkoittaa raatilaista, koodi ”P” professoria ja koodi ”O” avustavaa opiskelijaa. Lainaukset on merkitty lainausmerkkien sisään. Kooditomat lainaukset ovat useiden raatilaisten toistuvasti eri tilanteissa samankaltaisesti sanallistamia huomioita.

Tutkimuseettiset kysymykset

Tutkijanpositioni on erityinen, jopa uniikki. En tunne toista tutkijasta, jossa alan valintakokeita olisi havainnoinut näin selvästi sisäpiiriin kuuluva tutkija. Olen hakenut koulutusohjelmaan kahdesti ja opiskellut siellä vuosina 1992–1996. Tällä hetkellä olen koulutusohjelman lehtori, vaikkakaan en ole koskaan ollut valintaraadissa. Arvioin vankan substanssitymmykseni hyödyttävän tutkimusta (Koskinen 2013, 108–109; Kumpulainen 2011, 65–66). Monen raatilaisten kommentin mukaan läsnäoloni valinnoissa on ollut helpompaa unohtaa kuin vieraan henkilön.

Asemani aiheuttaa myös haasteita. Minun on täytynyt pohtia kriittisesti omia näyttelijäkäsityksiäni ja -ihanteitani, jotka ovat syntyneet samankaltaisessa kontekstissa kuin useiden raatilaisten. Olen pitänyt käsityksiäni aktiivisesti mielessäni aineistonkeruun ja analyysin aikana. Tässä ovat auttaneet eniten aiemmat tutkimukseni koulutusohjelman pedagogisesta historiasta (Koskinen 2013; Koskinen 2020). Vastuullani on ollut myös pitää riittävää etäisyyttä, jotta olen voinut kritisoida valintakäytäntöjä kokiessani sen tarpeelliseksi. Kritisoinnissa auttaa koulutusohjelman suhteellisen matala hierarkia sekä tutkimuksen aikana vakinaistettu työsuhteeni. Positiotani neutraloi myös se, että en osallistunut valintakokeiden toteuttamiseen tai opiskelijoiden valitsemiseen enkä ilmaissut näkemyksiäni hakijoista.

Hakijoita ja valinnoissa työskenteleviä informoitiin tutkimuksesta ja osallistumisen vapaaehtoisuudesta sähköpostitse ennen valintoja. Yksi henkilö kieltäytyi haastattelusta aikataulusyistä ja kirjalliseen haastattelupyyntöön jätti reagoimatta seitsemän henkilöä. Hakijoilta pyydettiin lupa viitata heidän hakutilanteisiinsa. Yhteensä 24 hakijaa noin 1200 hakijasta ei antanut suostumustaan itseään koskevien havaintojen käyttämiseen. Tutkimuksesta kieltäytyneisiin ei kohdistunut mitään negatiivista seuraamusta. Kaikkien tutkimukseen osallistuneiden kanssa on tehty kirjalliset tutkimussuostumukset. Olen häivyttänyt tekstistä mahdollisimman hyvin yksittäiset henkilöt enkä mainitse tutkimuksen yhteydessä kenenkään suoria

tunnistetietoja. Tämä on onnistunut hyvin erityisesti hakijoiden kohdalla. En ole myöskään nimennyt haastateltavia pseudonyymeillä. En erittele, onko lainattu raatilainen koulutusohjelman lehtori vai vieraileva näyttelijä, jollei asiayhteys sitä vaadi. Kaksi professoria on helposti tunnistettavissa.⁵

Tutkimuksen tuloksia

Olen jaotellut tutkimusaineiston aineistolähtöisesti kuuteen alueeseen. Kukin alue kytkeytyy johonkin raadin tarkastelemaan, hakijoissa ilmenevään ominaisuuteen. Tarkastelen kyseisiä ominaisuuksia suhteessa pääomiin sekä valintakriteereihin.

RUUMIILLISUUS

Aineistossa nousee vahvasti esiin näyttölemisen ja hakijoiden ruumiillisuus. Ruumiillisuus on kaikissa näyttölemisen suuntauksissa ja analyyseissä perustava näyttölemisen aspekti (ks. esim. Kirkkopelto 2011, 183–184; Koskinen 2013, 143; Meyerhold 1981, 103–106; Stanislavski 2011, 453–486). Ilman ruumista ei ole näyttelijää. Jokainen näyttelijän toiminto näyttämöllä sisältää ruumiillisen ulottuvuuden. Ruumiillisuus ei kuitenkaan ole vain yksi kokonaisuus. Se, mitä ruumiillisuudella tarkoitetaan ja millaista näyttelijän ruumiillisuutta arvostetaan, vaihtelee erilaisten näyttölemisen kontekstien välillä. Ruumiillisuus voi merkitä esimerkiksi erilaisia ruumiillisia vireystiloja, hengittämistä lähikuvassa, ilmaisun ulottuvuutta suurella näyttämöllä, näyttelijöiden ruumiillisuuksien diversiteettiä tai omien ja toisen rajojen tunnistamista intiimikohtauksissa. Eri näyttölemistekniikoissa ja estetiikoissa työskennellään ruumiillisesti erilaisin harjoittein ja painotuksin. Myös lähes kaiken tämän tutkimuksen aineiston voisi jäsentää kuuluvaksi ruumiillisuusteeman alle.

Viime vuosina suomalaisen teatterin piirissä on keskusteltu paljon ruumiillisuuden yhteydestä *liikunnallisuuteen* – fyysiseen *kuntoon* ja tanssin tai akrobatian *taitoihin*.⁶ On esitetty, että näyttelijöiltä vaaditaan fyysisesti erityiskykenevää ruumista (Papunen 2024, 59–60; Sandahl 2016, 262). Valintakokeissa on paljon ilmeisellä tavalla ruumiillisia, liikkeellisiä tehtäviä, joissa auttaa hyvä kunto ja joita suunnittelevat ja ohjaavat tanssin ja liikunnan lehtorit. Myös koulutusohjelman opetussuunnitelma sisältää varsin paljon liikkumista: perusliikuntaa, tanssia, akrobatiaa ja näyttämötaistelua (Taideyliopisto, ei päivämäärää). Koulutusohjelman historiassa on vielä liikunnallisempia vaiheita (Koskinen 2020; Kumpulainen 2011). Osalla hakijoista lienee mielikuva suuresta liikunnallisuuden vaatimuksesta. Havainnoidessani joitakin tehtäviä, kuten esimerkiksi vuoden 2021 toisen vaiheen urheilukilpailuteemaista virittäytymistehtävää (Hav) pohdin, vahvistetaanko

5 Professorien tunnistettavuus on perusteltavissa, koska heillä on eniten valtaa valintakriteerien ja valintatehtävien määrittelyssä. He kokoavat raadit ja valitsevat avustavat opiskelijat. Professoreilla on ollut valinnoissa veto-oikeus, jota havainnoimissani valinnoissa käytettiin kerran. He ovat myös käynnistäneet tämän tutkimuksen.

6 Tulkintani mukaan teatterikontekstissa ei olla kovin tietoisia tai kiinnostuneita siitä, millaisiin viitekehyksiin käsitteiden ruumiillisuus, kehollisuus tai fyysisyys käyttö kytkeytyy. Siksi rajaan eri käsitteiden väliset erot tästä artikkelista pois. Itse käytän taiteellisessa tutkimuksessa yleisesti käytettyä ruumiin käsitettä.

valintakokeissa edelleen tätä mielikuvaa. Valintojen viimeisiin vaiheisiin valitut hakijat ovat keskimäärin olemukseltaan melko liikunnallisia (Hav).

Liikunnallisuus ei kuitenkaan ole valintakriteeri. Keskiössä ei ole fyysisten taitojen tarkastelu. ”Älkää hätääntykö, jos joku liike tuntuu hankalalta, siitä tämä ei ole kiinni”, sanoo liikkeellistä tehtävää ohjaava raatilainen (Hav). Liikkeelliset tehtävät ovat näyttelijäntyön tehtäviä laajassa merkityksessä, kuten erilaiset liikkeelliset mielikuva- tai vuorovaikutustehtävät. Hakijoilta ei vaadita myöskään poikkeuksellisen hyvää kuntoa. Ruumiillinen yleisilme kiinnostaa kuitenkin raatia:

...jos energia on todella miinuksella – – niin miten saat itsestäsi irti, miten jaksat harjoitella ja työskennellä. – – Energia on tärkeämpää kuin se onko jotenkin sporttinen tyyppi, ei silloo merkitystä.” (Haa/R)

Tehtävä saattaa olla esimerkiksi ”jorausta täysillä”, eikä silloin arvioida tanssitaitoja vaan energian käytön maksimia, kykyä käynnistää itsensä ruumiilliseen toimintaan. (Hav)

Ajattelun fyysistämisen kriteeri oli aineistonkeruun aikana kriteereistä ainoa, jossa ruumiillisuuteen suoraan viitattiin. Huomionarvoista on, että aineistonkeruun jälkeen kriteeri on muutettu muotoon ”Näyttämöllisen *ajattelun ilmentäminen*”. Ruumiillisuuteen ei siis enää suoraan viitata kriteereissä lainkaan. Tämä muutos on selkeä viestinnällinen teko; koulutusohjelmassa on arveltu aiemman fyysistämisen kriteerin antavan vaikutelman, että hakijoiden tulisi olla fyysisesti erityisen kykeneviä. Koulutusohjelmassa on selkeää halua irrottautua tällaisesta vaikutelmasta ja laajentaa käsitystä siitä, millainen näyttelijän ruumis voi olla tai millaista toimintakykyä sen pitäisi kantaa. Tähän on vaikuttanut koulutusohjelman opettajien seuraama keskustelu näyttelijöiden ruumiillisesta(kin) moninaisuudesta (Dadu 2024; Erista 2020; Karhunen ym. 2024; Papunen 2024; Ruotsalainen 2018).

Mihin näyttämöllisen ajattelun fyysistämisellä sitten aineistossa viitataan, jollei poikkeukselliseen liikunnallisuuteen ja toimintakykyyn? Millainen pääoma tässä kohtaa on arvokkainta? Bourdieu mukaan *ruumiillinen pääoma* on yksi kulttuurisen pääoman laji. Se tarkoittaa pitkällisen muovautumisen ja kultivoinnin kautta ruumiillistunutta osaamista ja ymmärrystä, joka voi ilmetä olemuksena ja ruumiillisina taitoina ja tottumuksina. (Bourdieu 1986, 17–21; Koivunen 2017.)

Ruumiillinen pääoma tulee valinnoissa hyvin vahvasti esiin. Raati arvioi ruumiillisen pääoman erityistä, näyttelijäntaiteellista laatua. Se tarkoittaa, että heitä kiinnostaa hakijan tapa *näyttää* kiinnostavina pitämiään asioita näyttämöllä. Jos hakijan ajattelu ilmenee näyttämöllä lähinnä analyttisellä, rationaalisella, ruumiillisesti satumanvaraisella tai yksipuolisella tavalla – esimerkiksi vain puhumalla – raati saattaa kyseenalaistaa henkilön soveltuvuuden juuri näyttelijäksi. Ajattelun fyysistäminen tuo tehtäviin niiden näyttelemiselle ominaisen luonteen ja kertoo ruumiillisesta pääomasta.

Raadin toivomaan ajatusten fyysistämiseen kuuluvat aineistoni mukaan ainakin jokin näkyvä valinta liikkumisen laadusta ja määrästä,

fyysisesti esitetyt käännteet ja leikkaukset sekä ruumiillisen työskentelyn tempot ja rytmit. Raatia kiinnostaa, miten hakijan ruumiissa näkyvät asiat, joista hän puhuu. Kun hakija esittää hyvin väsymyttä henkilöä, raatilainen ohjaa häntä näyttämään väsymyksen lähtemällä kuvitteelliseen uuteen työpäivään ryömimällä (Hav). Kyky hahmottaa ja näyttää erilaisten tilanteiden *psykofyysisyys* on valinnoissa arvokas. Näyttelijän ruumiillinen pääoma sisältää myös spatiaalisen, tilallisen ulottuvuuden. Erään raatilaisen sanoin hakijan tulee hahmottaa, missä tilassa ja tilanteessa (itse tai roolihenkilö) on ja ymmärtää mitkä ovat näyttämölliset raamat, joiden puitteissa voi ”vapaasti elää”. ”On huono, jos ei ole tilallis-kehollista käsitystä mistään.” (Haa/R)

ENERGIA JA MOTIVAATIO

Aineistossa toistuu hakijoiden antamaan ensivaikutelmaan liittyvä *energia*: ”Miten tulee huoneeseen? Jos on kauheen matala tai flegmaattinen energia, niin se tarttuu myös minuun.” (Haa/R) Avustavan opiskelijan havainto on samankaltainen: ”Valinnoissa näkee tosi hyvin, ketkä tulee sillä energialla, että he tulee kouluun – – Hyvin oleellinen taito on yrittämisen taito. Sellaisia henkilöitä kouluun!” (Haa/O)

Myös Thibault’n havainnointiaineiston mukaan on tärkeää, että hakijalla ”on energiaa ja hän haluaa käyttää sitä”. (Thibault 2016.) Energialla saatetaan arkikielessä tarkoittaa monenlaisia, myös esoteerisia asioita. Käsite voi vaikuttaa hämärältä. Aineistossa vaikutelmat energiasta kytkeytyvät konkreettisesti ruumiillisuuteen. Kysyessäni haastateltavalta, mistä hän tunnistaa toivomansa energian, hän viittaa ruumiilliseen yleisilmeeseen: ”Se näkyy jo ihan ryhdissä, tavassa olla tilanteessa.” (Haa/R) Havainnointitilanteissa olen kirjannut huomioita ryhdin ja ruumiin asentojen merkityksistä: ”Kädet puuskassa ei hyvä. Tai edessä. – – avoin, jännitteetön tavaltaan. Mutta silti aktiivinen, ei löysä tai veltto.” Olen tulkinut toivottavaksi asiaksi ruumiillisen olemuksen, joka on valmis toimintaan, ulottuva ja lihastonukseltaan aktiivinen. Kyky antaa toivottu ensivaikutelma on hakijalle arvokas ruumiillisen pääoman muoto. Avustava opiskelija kertoo, kuinka oli rohkaissut teatteripiirien ulkopuolelta tullutta hakijaa menemään nopealla, sähkökällä tempolla raadin eteen. Hakija ei ollut lainkaan ymmärtänyt, miksi niin olisi kannattanut tehdä (Haa/O). Hänellä ei ollut teatteriin kiinnittyvää kulttuurista pääomaa eikä hän tullut ajatelleeksi, että reipas sisääntulo olisi ollut yksi tapa näyttää energiaa ja motivaatiotaan.

Energiaa ei mainita valintakriteereissä. Se kuitenkin kytkeytyy aineistossa muihin kriteereihin, kuten hakijan *motivaation* arvioimiseen. Motivaatio on perustavan tärkeä valintakriteeri. Raati ei toivo näkevänsä hakijoita, jotka näyttävät olevan ”vähän kokeilemassa” tai yleisemmin ”testaamassa itseään”. Raatilaiset käyttävät motivaation arvioimisen yhteydessä usein sanaa *panokset*: ”Pienet panokset ovat ehkä se ärsyttävin vaikutelma” (Haa/R). Motivaatiota arvioidaan paitsi ensivaikutelman, myös viimeisen vaikutelman perusteella jaksamisen näkökulmasta: ”Haluan olla kaikkien puolella, mutta jos energia hiipuu ja kuivuu, niin herää hiljalleen kysymyksiä, että haluaako hakija tätä” (Haa/R). ”Kun et jaksaisi, mitä silloin teet?

Vikat hetket ratkaisee”, muotoilee toinen raatilainen haastattelussa (Haa/R).

Raati arvioi motivaation *määrän* lisäksi myös sen *laatua*. Mihin hakija oikeastaan on motivoitunut? Mitä hän näyttää odottavan koulutusohjelmalta ja alalta? ”Mitä hän haluaa?” (Hav) Voi olla haastavaa varmistua, että hakijaa todella kiinnostaa itse taiteenalan toiminta (että hän haluaa todella *näytellä*) eikä vain identiteetti tai sosiaalinen asema (että hän haluaa *olla näyttelijä*) tai yleisempi ”hyväksynnän saaminen” tai menestyminen kilpailutilanteessa. Motivaation säilyminen pitkäjänteisesti vaatii kykyä innoittua nimenomaan koulutuksen arjessa toistuvasta *toiminnasta*. Siksi moni haastateltava pyrkii arvioimaan, näyttääkö hakija innostuvan tehtävistä ja heittäytyvän niihin mielellään. Myös seuraavassa haastattelusitaatissa mainitaan energia.

Kyky nauttia esiintymisestä, ylitsepääsemätön halu esiintyä ja näyttää asioita. -- Se on esiintyjyyden positio. -- Yhtäkkiä kun ne alkaa esiintyä, niin kaikki loksahaa luontevasti paikalleen. Se tilanne on energeettisesti sellainen, että sun on helppo katsoa sitä ja sä nautit sen ihmisen työskentelystä. Tätä kykyä ei kauheen monella ole. (Haa/P; vrt. Thibault 2026)

Motivaatiota pyritään kartoittamaan myös haastatteluosioissa ja ennakkotehtävissä. Niissä selvitetään hakijoiden ”käsitystä näyttelämisestä ja näyttelijän ammatista”. Tällöin kulttuurinen pääoma tulee esiin myös tiedon ja taiteellisen kokemuksen muodossa. Pitkän, sitoutuneen harrastamisen voi ajatella olevan yksi vihje vahvasta motivaatiosta. On kuitenkin myös hakijoita, joilla ei ole ollut tilaisuutta tai tukea pitkäjänteiseen harrastamiseen. Raati pyrkii selvästi pitämään etäisyyttä sellaiseen lähtökohtaan, jossa ilmaisutaidon lukiossa tai kansanopiston näyttelijäntyön linjalla opiskellut olisi automaattisesti etusijalla kokemattomaan hakijaan nähden. Raati on hyvin tietoinen kulttuurisen, sosiaalisen ja taloudellisen pääoman vaikutuksesta hakijoiden aiempaan harrastuneisuuteen (ks. myös Nori 2011).

MIELIKUVITUS JA TUNNEILMAISU

”Mieletön ajattelu ja mielikuvitus! Mielenkiintoinen!” kehuu raati heidät vakuuttanutta hakijaa. ”Mielikuvitus kapea”, toteaa raati muutoin kiinnostavasta hakijasta pudottaessaan hänet jatkosta (Hav). Mielikuvitus on osa-alue, jonka merkityksestä näyttelämiselle ollaan varsin yksimielisiä. Motivoituminen fiktiivisten tilanteiden esittämiseen edellyttää jossain määrin kykyä ja suostumista *kuvitteluun*. (Stanislavski 2011; Chekhov 2002.)

Tutkimusaineistossa mielikuvituksella ei tarkoiteta ”keksiskelyä” ja näppärää ideointia, vaan erilaisiin – ruumiillisiin, visuaalisiin, auditiivisiin – mielikuviin heittäytymistä ja niistä vaikuttamista. Silloin mielikuvat saavat aikaan psykofyysisiä kokonaisvaltaisia tiloja, jotka toimivat lähtökohtina suhteiden ja tilanteiden näyttelämiselle. Rikasta mielikuvamaailmaa voi edistää esimerkiksi lapsuudessa ja nuoruudessa luettu kirjallisuus, joka liittyy perheen kulttuuriseen pääomaan. Mielikuviin heittäytyminen on toisaalta useimmille tunnistettavaa leikinkaltaisuutta. ”Syttyvyys on musta ainoa asia, jota ei voi opettaa. -- kykeneekö heittäytymään?” (Haa/R) Mielikuvat

toimivat näyttelimestilanteiden sytykkeinä. Mielikuvat, ruumis ja tunteet muodostavat näyttelijälle saumattoman kokonaisuuden. Mielikuvat syntyvät usein muistojen ruumiillisuudesta: miltä tuntuu pudota kylmään veteen? Miten putoamisen mielikuva voisi näkyä ruumiillisesti näyttämöllä? Mitä tämän ruumiillisen muistin tuottaman mielikuvan avulla voisi ilmaista? Sekä erilaiset mielikuvat että ruumiillinen toiminta synnyttävät usein tunteita, joita voi käyttää ilmaisun apuna. (Koskinen 2013.)

Tunneilmaisun merkitys tulee esiin aineistossa. ”Taipuuko hakija tunnelmasta toiseen, uskaltaako mennä syvyysuunnassa? Näyttääkö mun silmään, että hän vaikuttuu tilanteesta ja olosuhteista?”, pohtii haastateltava. ”Vai esittääkö hän vaikuttumista?” (Haa/R) Moni tehtävä sisältää emotionaalisia aihepiirejä ja tunteiden näyttämiseen kannustetaan.

Siitä, millainen tunneilmaisu on näyttelijälle toivottavaa ja kuinka sitä tulisi harjoittaa, on lukuisia koulukuntia ja ajattelutapojen eroja (Koskinen 2013; Roach 1985). Edellä kuvatut tunneilmaisuun liittyvät vahvuudet kertovat emotionaalisesta pääomasta. Sillä tarkoitetaan tunteisiin ja niiden kontekstisidonnaisuuteen liittyvää ymmärrystä, tuntemisen ja tunteiden hallinnan kykyä. (Cottingham 2016; Nowotny 1981, 147–154.) Osaan näyttelimesteistä kuuluu vahva tunneilmaisupainotus. Tähän ovat vaikuttaneet esimerkiksi ohjaajan ja näyttelijäntaiteen teoretisoijan Konstantin Stanislavskin (1863–1938) alkuvaiheen ura ja sen inspiroimana kehitetty metodinäyttelimestikoulukunta (Koskinen 2013, 60–63; Stanislavski 2011, 261–301.)

Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksen historiassa suhde tunneilmaisuun ja sen opetukseen on vaihdellut (Koskinen 2013, 163–221). Suomessa näyttelimestin voimakasta tunnepitoisuutta on painottanut esimerkiksi Jouko Turkka ja niin kutsuttu jälkiturkkalainen lähestymistapa (Koskinen 2013, 163–193; Koskinen 2020; Ollikainen 1984; Silde 2011, 144–148). Nykyään koulutusohjelmassa ei ole yhtä linjaa siinä, kuinka tunneilmaisu opetetaan. Tämänhetkinen kandidaatinohjelma kuitenkin painottuu draamaorientoituneeseen teatteriin (Taideyliopisto, ei päivämäärää). Draamapainotus vie usein opetusta kohti psykologista realismia, jossa roolihenkilöiden tunteiden esittäminen on usein keskeistä. Tällöin näyttelijän on ratkaistava, käyttääkö omia psykofyysisiä tunnetilojaan tunteiden näyttelimestin materiaalina ja varsinkin usein niitä päädytään ainakin jossain määrin käyttämään. Haastateltavan professorin mukaan ”emotionaalinen haavoittuvuus on draamanäyttelijän perusmehua. Taito välittää tunteita ja emotionaalisia ihmiskohtaloita” (Haa/P). Tulkitsen hänen tarkoittavan haavoittuvuudella avoimuutta ja alttiutta omien tunteiden käyttämiseen näytelimestin. Toinen professori puhuu valintojen aikana, kuinka

Kyllä ne [hakijat], joihin kiinnityn, päästävät tunnetta ulos. Luulen, että kiinnittymiselle ja tunteille on sama syy: kontakti, aukiolo ja heittäytyminen. Kiinnityn heihin jo ennen, kuin tunneilmaisu vahvistuvat. (Hav)

Valintakriteereissä on mainittu tunneilmaisun *kokonaisvaltaisuus*. Aineistossa kokonaisvaltaisuudella tarkoitetaan usein

tunneilmaisujen intensiteettiä ja volyymia. ”Antakaa palaa vaan, isoja tunteita ja virtausta!” ohjeistaa raatilainen hakijoita (Hav). Toinen raatilainen puhuu valintojen aikana: ”Katson lähinnä heittäytymistä ja maksimeja. Kun rakasta viedään pois ja takaisin ja vielä lottovoitto päälle!” (Hav) *Maksimeista*, siitä kuinka vahvaan ilmaisuun hakijat kykenevät, puhutaan valinnoissa paljon. Pohdin havainnoidessani kriittisesti sitä, että tunneilmaisun kokonaisvaltaisuuden näyttämisen kääntyy helposti yksipuoliseksi raivokkuudeksi: ”Raivolla ja isolla tekemisellä erottuu? --- Mikä on se, mikä tulee läpi? Tällä hetkellä tuntuu, että se on aika ilmeistä: volyyymi, ulottuvuus, ehkä aggressiivisuuspotentiaali”. ”Kaikki on yleistä kiljuntaa”, kirjoitan toisena päivänä. ”Tunteet eivät erotu toisistaan, eikä saa irti dynamiikan muutoksista” (Hav).

Välillä raadit kuitenkin suitsivat suurta volyymia ja yksipuolisia tunnetiloja: ”Desibelit on kaikilla erilaiset, se on ok” (Hav). Yksi raatilainen antaa ohjeen puhua monologia hiljaa, ”*kuin salaisuutena*” (Hav). Muistiinpanoissani on havaintoja myös ilon ja keveyden arvostamisesta: ”Otetaan jatkoon ’ehdottomasti’ tyyppi, joka tajusi käänteen ja vaihdon iloon (mäkin olin huomionut)” (Hav). Jotkut raatilaiset painottavat, että näyttelemiseen usein yhdistettävä tunneilmaisu, itkeminen, ei ole itseisarvo. ”Ei ole kyse siitä, että me halutaan nähdä itkua ja kyyneleitä” (Hav). Aggressiota pohditaan: räjähtävä näyttämöilmaisu koetaan hyvänä asiana, mutta hallitsemattomuuden vaikutelmasta huolestutaan (Haa/R). Tärkeäksi katsotaan ”herkkyys eri tunteille, ettei jää yhteen tunteeseen kiinni vaan näyttelemisen sävy muuntuu” (Haa/R). Usein hakijalta toivotaan seuraavassa vaiheessa tunneilmaissullisesti jotain muuta, kuin mitä hän on jo aiemmin näyttänyt. Kun jatkoon valitaan yksipuolisen surullisia tunnetiloja esittänyt hakija, häneltä toivotaan seuraavassa vaiheessa muuta kuin itkemistä (Hav).

Yhden haastateltavan kokemuksen mukaan hakijan aggressio voi toimia latautuneessa hakutilanteessa suojamekanismina, jonka alle peittyä hakijan monipuolinen kiinnostavuus: ”– – kaikki ne pelot ja herkkyys ja hauraus” (Haa/P). Hänen mukaansa tällaisessa tilanteessa aggressiivinen, suuri ja äänekas ilmaisu voi auttaa hakijaa pääsemään aggressiivisen tilansa yli, rentouttaa psykofyysisesti ja vapauttaa hakijan näyttämään seuraavaksi toisenlaista (tunne)ilmaisu (Haa/P). Tunnepitoisten tehtävien tarkoitus voikin myös liittyä valintatilanteeseen itseensä, sen synnyttämän jännityksen ja lamaantumisen laukaisemiseen.

Väilyhteen veto: psykofyysinen pääoma

Olen edellä tarkastellut ruumiiseen, energiaan, mielikuvitukseen ja tunneilmaisuun liittyvää ainestoa. Ruumiillinen ja emotionaalinen pääoma näyttäytyvät valintakokeissa arvokkaina pääoman muotoina. Ne saavat aineistossa eniten painoarvoa. Ehdotan, että kun ruumiillinen ja emotionaalinen kulttuurinen pääoma yhdistyvät, syntyy *psykofyysistä pääomaa*, ja että se on erityisesti draamapainotteisessa

näyttelemisessä näyttelijän arvokkainta pääomaa.⁷ Psykofyysistä pääomaa luonnehtii hyvä oman ruumiin ja mielen muodostaman kokonaisuuden, yhteyksien ja vaikutussuhteiden käytännöllinen ymmärrys. Se on intuitiivinen tai opittu hahmotus siitä, millaisiin mielentiloihin ja tunteisiin erilaiset ruumiilliset toiminnat, asennot, liikkeet tai ryhdit tyypillisesti liittyvät.

Psykofyysistä pääomaa on myös hyvä ymmärrys psykofyysisestä vaikuttamisesta ja vaikuttamisesta. Se on hahmotusta siitä, kuinka ajatuksilla ja mielikuvilla voi aktiivisesti vaikuttaa ruumiillisiin olo-tiloihin ja ruumiillisilla toimintoilla ajatuksiin ja tunteisiin: ”Olet ihan tavallinen olento, mutta sulla on [sisäinen] adrenaliinihyrrä, jolla pystyt ajamaan itsesi turbobuustille nopeesti” (Haa/R). Myös tietoiset hengittämisen tavat ja äänenkäyttö ovat psykofyysisiä toimintoja. Usein oman psykofyysisen kokonaisuutensa ymmärtäminen näkyy kokonaisvaltaisuutena ja toisaalta tarkkuutena, kykyä käyttää koko olemustaan näyttämöllä.

Psykofyysinen pääoma ilmenee monenlaisissa valintatilanteissa ja palvelee monenlaisia funktiota. Se voi liittyä erilaisten näyttämöllisten tilanteiden tai roolien esittämiseen. Tällöin näyttelijän on ratkaistava kysymys: Millaista roolihenkilön psykofyysisuus tässä tilanteessa on ja miten voisin löytää samantapaisen itsestäni? Psykofyysinen pääoma auttaa paitsi roolityössä, myös kaikessa näyttämöllä olemisessa, liikunnallisissa ja musiikillisissa tehtävissä sekä muissa valintojen tilanteissa, kuten valmistautumisessa, jännityksen hallinnassa, ensivaikutelman antamisessa ja kontakteissa muihin.

Ruumiillisuuden, energian, mielikuvituksen ja tunneilmaisun muodostaman tiiviin kokonaisuuden lisäksi aineistossa painottuvat ohjeiden mukaan muuntuminen, vuorovaikutustaidot ja ajattelun taidot.

OHJEIDEN MUKAAN MUUNTUMINEN

Ohjeen mukaan muuntumista painotetaan usein arvioinnissa ja suuri osa ääneen lausutuista neuvottelukommenteista koskee sitä. Hakija ”otti hyvin vastaan ohjeita” (Hav/R) ja ”muuttui hyvin ohjattaessa” (Hav/R) tai vastaavasti ”ei ota vastaan”, ”ei napannut asioita” (Hav/R). Haastatteluissa mainitaan usein negatiivisena asiana se, että hakija pitäytyy jäykästi omassa suunnitelmassaan eikä päästä siitä irti (vrt. Thibault 2016). ”Näyttelijä on aina jotenkin dynaaminen tyyppi, joka kykenee hiffaamaan erilaisia asioita ja muuttamaan asioita” (Haa/R). Vastaanotto- ja muuntautumiskyky on yksi valintakriteereistä.

Muuntautumiskyvyllä ei aineiston valossa useinkaan tarkoiteta tarkkaa ja taitoon perustuvaa *mimeettistä* muuntautumista, joka liittyy perinteiseen roolityöhön tai representaatioon, jonkin toisen johdonmukaiseen tai roolianalyysiin perustuvaan esittämiseen (ks. esim. Stanislavski 2011). Tehtävänanto voi sisältää ajatuksen toisen esittämisestä (”olet astronautti” tai ”olet vanki”), mutta havaintojeni mukaan raati ei arvioi tai aina edes kykenisikään tarkasti arvioimaan onnistunutta muuntautumista (”Onko tämä esitys vangista tai astronautista

7 O’Rand (1996, 188–207) on myös käyttänyt psykofyysisen pääoman käsitettä kuvatessaan vanhenemiseen liittyviä voimavaroja. Hän tarkoittaa sillä vanhenevan ihmisen fyysistä ja mielen terveyttä.

uskottava?") Tehtävän oleelliseksi sisällöksi voi muodostua esimerkiksi emotionaalinen kohtaaminen vankilassa vierailevan läheisen kanssa. "Vankius" toimii silloin ainoastaan luonnosmaisena perustilanteena universaalimmille ihmisten välisille perustilanteille. Tämä on perusteltua, koska valinnoissa ei etsitä ensisijaisesti valmiita taitoja ja harjaantuneisuutta (vrt. Thibault 2016). Tarkan mimeettisen esityksen luomisen voi katsoa vaativan valmiita taitoja, mikä vaatisi erityistä kulttuurista pääomaa. Muuntautumisella näytetään viitattavan hakijan yleisluontoisempaan kykyyn varioida ruumiillisia olemisen tapojaan (hengitys, ryhti, lihastonus, liikelaadut), energian käyttöään, ilmaisun ulottuvuutta tilassa, tunneilmaisuaan, vuorovaihtuksen laatuja, näyttämöllistä statustaan suhteessa toisiin tai tempoa ja rytmiä. Vastaanottokyvylä tarkoitetaan valmiutta kuunnella, ymmärtää ja toteuttaa näihin muuttujiin liittyviä ohjeita.

Hakijoiden etukäteen harjoittelemien tehtävien muuttamiset ohjeilla uuteen suuntaan ovat oleellisia vastaanotto- ja muuntautumiskyvyn havainnoinnin kannalta. Tällöin kulttuurista pääomaa on kokemus harjoittelusta ja uudelleen-harjoittelusta. Tämä kokemus tekee muutostoiveet, irti päästämisen ja uudelleensuuntautumisen helpommiksi hyväksyä. Myös improvisaatiotehtävät väliohjeistuksiin tuovat esiin kykyä vastaanottoon ja muuntautumiseen. Niissä vastaanäyttelijänä on usein avustava opiskelija, joka auttaa tarjoamalla paljon reagoitavaa ja tilanne-ehdotuksia. Improvisaatiotehtävissä pääomaa varmasti antaa kokemus Keith Johnstoneen improvisaatiometodista, jossa suostuminen toisen ehdotuksiin on keskeistä (Johnstone 1996). Vastaanottamisen ohjeita myös toistetaan: "Ei tarvii keksii mitään. Katsokaa vaan toisianne" (Hav). "Miten asiat vaikuttaa teihin?" kysyy ryhmäimprovisaatiota ohjaava raatilainen useaan kertaan (Hav). Muuntumiseen tähtäävät ohjeet ovat tyypillisesti vastakkaisia sille, mitä hakijasta on jo nähty. Yksi yleinen muuntumisohje on ilmaisun "pudottaminen lähemmäs omaa itseä". Tällöin ilmaisua pyritään rauhoittamaan, riisumaan rooleista ja fokusoimaan. Hakijaa voidaan pyytää esimerkiksi suuntaamaan puheensa suoraan tietylle, tilassa konkreettisesti olevalle tai kuvitellulle ihmiselle ("puhu mulle" tai "puhu sun omalle äidille"). Toinen yleinen muuntumisohje on heittäytyminen suureen ilmaisuun, leikinomaisuuteen tai nopeisiin vaihdoksiin: "Lopuksi taas jotain ihan muuta! Vaikka joku hahmo! Yksi iso muutos vielä!" (Hav). Muuntumisohjeet voivat olla paitsi kuvitteellisen tilanteen ohjaamista, myös hakijan omaan olotilaan liittyviä ruumiillisen toiminnan ehdotuksia. Saatetaan ohjata laittamaan käsi pehmeästi rintalastalle, hengittämään rauhallisesti tai toistamaan tietty, lempeän rauhoittava lause. Tällöin tarkoituksena on rauhoittaa jännitystilassa olevaa ruumista, jotta kuunteleminen ja vastaanottaminen olisi paineisessa tilanteessa helpompaa. Vastaanottaminen merkitsee tällöin kykyä ottaa vastaan rauhoittava elementti oman keskittymisen ja rentoutumisen tueksi.

Vastaanoton ja muuntumisen kriteeriin liittyy *opetettavuuden* käsite, jota koulutusohjelman opettajat käyttävät. He pohtivat, voisiko heidän ja hakijan välille syntyä riittävän toimiva työskentelysuhde. "Se on se ydinkysymys. Me otetaan tänne ihmisiä

opiskelemaan” (Haa/R). Tämän vuoksi valintatilanteista pyritään tekemään mahdollisimman paljon opetustilannetta muistuttavia. Vierailevien raatilaisten suhde hakijoihin voi olla osittain toisenlainen kuin koulutusohjelman opettajien. He arvioivat näitä tulevina näyttelijöinä: ”Mä en mieti opetettavuutta ollenkaan. Mä mietin vain kentan kannalta.” (Hav). Hakija näyttäytyy tuolloin myös mahdollisena tulevana kollegana. Thibault’n aineistossa raati arvostaa sitä, että hakija tuntuu olevan ”---ihminen, jonka kanssa haluaisit työskennellä” (Thibault 2016).

VUOROVAIKUTUSTAJDOD

Teatteri on sosiaalinen taidemuoto ja lähes aina ryhmätyötä. Individualistisen (jälki)turkkalaisen vaiheen jälkeen Suomen teatterikoulutuksessa alettiin vahvasti korostaa teatterin yhteisöllisyyttä (esim. Koskinen 2013, 238–239). Moni raatilainen nostaakin yhteistyökyvyn oleelliseen asemaan. ”Tiimityöstä kiinnostuminen on tosi tärkeää” (Haa/R). Vuorovaikutuksen laadut ja kyky toimia yhdessä muiden kanssa näkyvät suuressa osassa tehtäviä. Vuorovaikutusvaikeudet valintatilanteissa tuodaan usein esiin huolta aiheuttavina seikkoina: ”– – ei vastannut [raatilaisen] kysymyksiin”, ”ei ottanut kontaktia”, ”katse oli lasittunut” (Hav). Muutamia kertoja kommentoidaan, että joku hakijoista ”oli hyvä vain yksin”, ei muiden kanssa näytellessään (Hav). Liika arvaamattomuus tai ylimielisyyden vaikutelma vuorovaikutustilanteissa huolestuttaa raatilaisia (Haa/R). Vuorovaikutustilanteiden korostaminen näkyy haastatteluissa myös raatilaisten suhtautumisessa koronapandemian aikaiseen järjestelyyn, jossa suurin alkuvaiheen karsinta toteutettiin raadille lähetetyillä videoilla: ”*Never again!*” (Haa/R). Videot eivät mahdollistaneet raadin ja hakijan vuorovaikutusta eivätkä ryhmätehtäviä.

Yhteistyökyky ja vuorovaikutustaidot näkyvät hakijan ja raadin, hakijan ja avustavien opiskelijoiden sekä hakijoiden keskinäisissä suhteissa. Hakijan ja raadin välinen vuorovaikuttaminen näkyy esimerkiksi aiemmin kuvattuna ohjeiden vastaanottamisena, haastatteluhetkissä ja joskus hakijan tarkentavina kysymyksinä (Hav). Suurelta osin vuorovaikutus on ei-sanallista, kinesteettistä vaihtoa ja reagoimista. Raatien tyyliä ovat hieman erilaisia, mutta osa raatilaisista on hyvinkin vahvasti mukana esiintymisen tunnelmissa. Kyky ottaa vastaan ja käyttää polttoaineenaan raadin ja avustavien opiskelijoiden synnyttämää tunnelmaa on hakijalle suuri vahvuus. Monelle raadissa olevalle näyttelijälle on erityisen tärkeää, että he kokevat voivansa olla hakijan kanssa kontaktissa ja saada häneltä impulsseja, kuten voisivat saada kollegalta yhdessä näytellessä. ”Mulle on tärkeää, että ne puhuu suoraan mulle” (Haa/R). Vastaavan kontaktin toivominen hakijoilta korostuu myös Thibault’n (2016) aineistossa: ”Kaikki, mitä tarvitset, on meidän silmissämme.”

Hakijoiden välinen vuorovaikutus ilmenee monen raatilaisen mukaan erityisen hyvin improvisaatiotehtävien aikaisessa kontaktissa vastaanäyttelijöihin. Lisäksi se näkyy dialogitehtävissä ja yhteisissä liikkeellisissä tehtävissä. Valinnoissa näyteltävissä draamakohtauksissa roolit ovat vahvoissa vaikuttavissa ja vaikuttavissa

suhteissa toisiinsa. Reagoiva kontakti ja suuntautuminen vastaanäyttelijää kohti lisää näyttelemisen dynaamisuutta ja ulottuvuutta sekä estää sisäänpäin kääntymistä ja ilmaisun heikkenemistä. Seuraan raadin pyrkimystä auttaa hakijoita antamalla vastaanäyttelijään suuntautuvia ohjeita: ”Älä mieli omaa suoritusta, näe toisessa kauniita asioita. Siinä on toinen ihminen täynnä toiveita ja haaveita” (Hav/R). Jotkut harjoitteet tunnistan Michael Chekhov -näyttelijäntekniikan psykologiseksi eleiksi, kurotuksiksi ja vedoiksi, jotka suunnataan toista näyttelijää kohti (Chekhov 2002). Yksi raati muistuttaa, että on hyvä seurata myös hakijoiden tapaa katsoa muita: ”Muut seuraava sydän auki!” (Hav).

Useampi haastateltava kertoo seuraavansa ryhmätehtävissä ja improvisaatioissa suhtautumista toisiin (Haa/R). Erityisen huolestuttavana merkinä pidetään välinpitämättömyyttä muita kohtaan. ”Jos dissaa tai nonsaleeraa toisen, se osoittaa, että ei ole empatiakykyä” (Haa/R). Tai jos vaikutelma hakijasta on: ” – – fokus täysin itsessä, oman itsen lumoissa, ei pysty vastaanottamaan, reagoimaan muihin ” (Haa/R) tai ” – – kylmyys muita kohtaan, ryhmätöissä empatiakyvyttömyys siinä miten toimii” (Haa/R). Vuorovaikutustaidot ovat osin riippumattomia kontekstista, mutta niillä on myös teatterierityisiä piirteitä. Näyttelijän psykofyysiseen pääomaan kuuluu sen ymmärtäminen, kuinka kontakti ja toimiminen toisten kanssa vaikuttaa kaikkien paikallaolijoiden psykofyysiseen olemiseen teatteria tehtäessä.

AJATTELUN TAIDOT

Ajattelun ja analysoinnin kyvyt ovat näyttelijälle tärkeitä. Niitä tarvitaan esimerkiksi oman työskentelyn erittelyyn, esitysten teemojen hahmottamiseen ja yleissivistyksen laajentamiseen. Valintakriteereissä mainitaan näyttämöllisen ajattelun laaja-alaisuus ja sen fyysistäminen. Yksi haastateltava miettii, onko näyttämöllinen ajattelu jo pidemmälle ehtineiden näyttelijöiden taito, jota ei tarvitsisi olla vielä hakuvaiheessa, koska sitä voi hyvin opettaa (Haa/R). Kyky esitellä näyttämöllistä ajattelua liittyy vahvasti kokemuksen kautta syntyneeseen kulttuuriseen pääomaan. Voi kysyä, onko näyttämöllinen ajattelu hakijoille ymmärrettävä termi tai ymmärtävätkö kaikki raatilaistakaan sen samalla tavalla. Tulkitsen, että aineistossa näyttämöllinen ajattelu tarkoittaa erityisesti näyttelemiselle tai mahdollisesti muulle esiintymiselle ominaista ajattelun tapaa, näyttelijän tapaa ymmärtää näyttämöä. Sille on ominaista yhteys ruumiillisuuteen ja rajattuun aikaan sidottu paikantuminen näyttämölle. Se syntyy käytännön toiminnasta ja ilmenee käytännön toimintana.

Yksi raatilainen tuo esiin näyttämöllisen älyn käsitteen: ”Miten ratkaisee jotain, onko se ratkaisu kiinnostava?” (Haa/R). Tulkitsen hänenkin puhuvan tässä näyttämöllisestä ajattelusta, siitä mikä hakijan toiminnassa hyödyntää nimenomaan näyttämön mahdollisuuksia. Jotkut haastateltavat arvostavat erityisesti nopeaa ja intuitiivista näyttämöllistä ajattelua, hetkessä elämistä ja suunnittelemattomuutta. Tämä tulee esiin esimerkiksi improvisaatiotehtävissä, joissa hakija heittäytyy eikä ainoastaan ”vähän keksi ja järkeile.” Lisäksi näyttämöllinen ajattelu tulee hyvin esiin niin sanotuissa *omissa*

tehtävissä, pienissä esityksissä, jotka hakijat suunnittelevat ja harjoittelevat itse etukäteen annetun aiheen (esimerkiksi ”elämäni kevät”) tai inspiraatiomateriaalin (esimerkiksi kuva tai lehtijuttu) pohjalta. Omat tehtävät ovat monelle raatilaiselle todella tärkeitä vihjeitä hakijan potentiaalista. Raadin puheissa toistuu usein sana *pää*: ”Hänellä on mieletön pää” tai ”Rakastan hänen päätään!” Päällä viitataan vertauskuvallisesti kiinnostavaan ja omintakeiseen ajatteluun.⁸

Ajattelun taitojen korostaminen valintakriteerinä kuvastaa halua nähdä näyttelijä taiteellisia sisältöjä ymmärtävänä ja käsittelevänä työryhmän jäsenenä tai itsenäisenä taiteilijana. ”Näyttelijäkuvan kannalta tärkeää on myös oma tekijyys. Tämä ei ole ammattikoulu, vaan oma taiteilijaidentiteetti on tärkeää. – – Millasta materiaalia he käsittelee ja miten?” (Haa/P). Tässä koulutusohjelman painotus eroaa selvästi Thibault’n tutkimasta lontoolaisesta teatterikoulusta, jossa raati ei ole kiinnostunut hakijoiden kyvystä tuottaa itse taiteellista materiaalia (Thibault 2016). Tämä viittaa siihen, että lontoolaisessa teatterikoulussa näyttelijyys ymmärretään enemmän toteuttavaksi kuin luovaksi ja itsenäiseksi taiteilijuudeksi. Näyttämöllistä ajattelua koskevan kriteerin kautta ajatteluun ja kiinnostuksen kohteisiin liittyvä kulttuurinen pääoma nousee esiin. Esimerkiksi haastateluissa raadin tietoon saattaa tulla myös muita hakijan kulttuurisen pääoman muotoja kuten alan tuntemus, laaja-alainen motivaatio ja itsetuntemus.

Näyttelijänkokemukseni ja havainnointiaineiston pohjalta ehdotan, että myös huumorintaju on yksi näyttämöllisen ajattelun ja älyn ulottuvuus. Leea Klemola sanoo *Nykyesityksen prosesseja* -kirjan tekijähaastattelussa: ”Huono näyttelijä on täysin huumorintajuton. Huumorintaju on vähän niin kuin suhteellisuudentajua. Suhteiden taju on mittakaavan taju” (Kallinen & Vuori 2016, 153). Huumorintajua ei kuitenkaan mainita missään kriteerissä. Pohdin, onko huumori alipuhuttu aihe myös haastateluissa, koska kokemukseni mukaan taito tuoda näyttelemiseen mukaan vakavamman aineksen lisäksi myös huumoria on varsin arvostettua. Erään haastateltavan mukaan huumorintaju on myös osa mielikuvitusta (Haa/R). Kyky tajuta huumoria ympäröivän kontekstin jakamalla tavalla on vahvaa kulttuurista pääomaa (ks. myös Juntti 2023).

Taideyliopistoissa keskeisimmät ajattelun taidot ovat osittain toisenlaisia kuin tiedeyliopistoissa. Tämä saa minut pohtimaan kriteeriä ”soveltuvuus korkeakouluopintoihin”. Voisiko kriteeri olla ”soveltuvuus taidekorkeakouluopintoihin”? Taideyliopistossa opiskelu poikkeaa muutenkin selvästi tiedeyliopistoissa opiskelusta. Kun opiskeltava substanssi on näytteleminen, soveltuvuus tarkoittaa valmiutta erittäin käytännönläheiseen ja toiminnalliseen, tiukasti aika-tilatutettuun lähiopiskeluun, joka suoritetaan kiinteässä ryhmässä ja joka vaatii osallistumista koko psykofyysisen kokonaisuuden läpileikkaavalla tavalla. Akateemisia valmiuksia taideyliopistot edellyttävät tiedeyliopistoja vähemmän (Koskinen & Lamminen 2020).

8 Päästä puhuminen on kiinnostavaa, koska ihminen on oleellisesti psykofyysinen kokonaisuus ja lisäksi pää on osa ruumista. Pää-metafora on osa koulutusohjelman *lore*a, kulttuurista puhetapaa (Kumpulainen 2011, 56–61).

Pohdinta

Olen käynyt läpi kuuteen, toisiinsa yhdistyvään näyttelemisen osa-alueeseen liittyvää havainnointi- ja haastatteluaineistoa. Alueet ovat ruumiillisuus, energia, mielikuvitus ja tunneilmaisuus, ohjeiden mukaan muuntuminen, vuorovaikutustaidot ja ajattelun taidot. Olen tarkastellut näihin alueisiin liittyviä, hakijoilta odotettavia kykyjä ja ominaisuuksia suhteessa valintakriteereihin. Aineiston esiintuomien odotusten voi katsoa sisältyvän kriteereihin, vaikka niiden muodostama, edellä esittelemäni luettelo ei olekaan kriteeriluettelon kanssa täysin yhteneväinen. Aineiston pohjalta olen muodostanut kuvan opiskelemaan pyrkivälle henkilölle hyödyllisestä kulttuurisesta pääomasta. Keskeisimmäksi tulokseksi on noussut psykofyysisen pääoman käsite, jonka voi katsoa sisällyttävän itseensä kaikki tärkeimmät valinnoissa odotettavat osa-alueet (ks. Bourdieu 1986, 17–21).

Näyttelijäntaiteen koulutusohjelman oleellisiin tehtäviin kuuluu sen määrittäminen, miten siellä ymmärretään näyttelijälle ja näyttelijäopiskelijalle otollinen pääoma. Valintakoekriteerit pyrkivät määrittämään potentiaalia kyseisessä koulutuksessa otollisen pääoman omaksumiseen. Valintakokeita suunniteltaessa pohditaan käytännön tasolla, kuinka toivottu pääoma saadaan tehtävien avulla näkymään. Kun hakija on tullut valituksi, hänen pääomansa institutionalisoituu, tulee vahvistetuksi Taideyliopiston instituution arvovallan turvin (ks. Bourdieu 1986, 20–21).

Valintaraadin tehtävä on erittäin vaikea ja paineinen. Valintaprosessin alkupuolella hakijoiden suuri määrä ja tiukka aikataulu vaikeuttaa raadin tehtävää entisestään. (Dadu 2024.) Kriteerien määrittely on haasteellista, jotta ne ovat perustellut ja totuudenmukaiset sekä selkeästi muotoillut. Sopivien, kriteerien kanssa yhdenmukaisten tehtävien suunnitteleminen on seuraava vaativa tehtävä. Myös kriteerien tulkinta on väistämättä osittain subjektiivista, koska niitä ei ole mahdollista muokata täysin objektiivisesti mitattavaan muotoon ja koska sekä yksilöllisen että yhteisen maun vaikutusta ei voida kokonaan rajata pois. Toisaalta hyvin tiukasti tulkitut ja mitattavat kriteerit saattaisivat muodostaa sapluunan, joka syrjäyttäisi potentiaalisesti kiinnostavia, omalaatuisia hakijoita. Itse kriteerin käsitettäkin voisi siis kritisoida. Koulutusohjelman erinomaisen opintojen läpäisyprosentin voi kuitenkin ajatella kertovan arvioinnin onnistumisesta (Koskinen 2024, 189).

Tutkijana olen pohtinut positiotani kautta prosessin. Huomatessani jonkin tilanteen muistuttavan omasta opiskelu- ja näyttelämishistoriastani tai nostavan pintaan tunteita, olen analysoinut syitä ja pyrkinyt aktiivisesti tarkastelemaan käsillä olevaa ilmiötä mahdollisimman monesta näkökulmasta. Toisaalta uskon pystyneeni näyttelijänä ja näyttelemisen opettajana havaitsemaan valinta-koetilanteiden nyansseja selvästi ulkopuolista tutkijaa tarkemmin. Tuloksista käymäni keskustelut muiden valintojen kanssa tekemisissä olleiden ammattilaisten kanssa tukevat olettamustani.

Valinnat ovat olleet muutoksessa jo ennen tutkimustani ja sen aikana. Joitakin asioita on viety suuntaan, jota olisin suositellut, vaikka en ollut vielä ilmaissut mielipidettäni niistä. Yksi esimerkki

on valintatehtävien aikaisen huutamisen määrä, jota olen kritisoinut havainnointimuistiinpanoissani. Tarkkailluksi tuleminen saa tarkkailtavan havainnoimaan itseään aiempaa tarkemmin. Myös kriteerien muotoilu on jo aineiston keruun aikana ehtinyt hieman muuttua. Valintojen yhteinen kehittäminen jatkuu tulevaisuudessa.

Valintakokeet ovat valtavan monitahoinen tutkimusaihe. Paljon valtaan ja luokka-asemiin liittyvää analyysia jää tämän artikkelin ulkopuolelle, samoin taidepedagogian ja oppimisen näkökulma. Tulevaisuudessa tarkastelen esimerkiksi hakijoiden ja valituksi tulleiden moninaisuutta. Tämä tarkentaa kokonaiskuvaa siitä, keitä opintoihin valitaan ja nostaa keskiöön uusia puolia näyttölemiseen liittyvistä luokkakysymyksistä sekä kulttuurisista, sosiaalisista ja taloudellisista pääomista. ☼

ANU KOSKINEN on näyttelijä ja teatteritaiteen tohtori. Hän työskentelee Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa sekä Avoimella kampuksella näyttelijätaiteen ja taideyliopistopedagogiikan lehtorina. Hänen tutkimuksensa on viime aikoina keskittynyt näyttelijätaiteeseen ja yhteisötaiteeseen sekä niiden pedagogiikkaan. Hän on kiinnostunut teatterin, näyttelijätaiteen ja näyttelijyyden yhteiskunnallisista ulottuvuuksista ja on muun muassa tehnyt vankilateatteria ja työskennellyt teatteriopiskelijoiden kanssa vankilassa ja peruskoulun yläasteilla.

LÄHTEET

- Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1986) *The Forms of Capital*. Teoksessa John Richardson. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport, CT: Greenwood, 241–258.
- Bourdieu, Pierre (1990) *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1995) *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Käänt. Susan Emanuel. [Les Règles de l'art, 1992.] Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J.D. (1995) *Refleksiiviseen sosiologiaan*. Suom. toim. M'hammed Sabour & Mikko A.Salo, käänt. Ari Antikainen, Yrjö-Paavo Häyrynen, Ari Jolkkonen, Leena Koski, Ilkka Pirttilä, Vesa Puuronen, M'hammed Sabour, Mikko A.Salo & Erkki Turjanmäki. [Invitation to Reflective Sociology, 1992.] Joensuu: Joensuu University Press.
- Chekhov, Michael (2002) *To the Actor: on the Technique of Acting*. Toinen painos. London: Routledge.
- Cottingham, Marci D (2016) Theorizing emotional capital. *Theory and Society*. Vol 45, 451–470. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11186-016-9278-7>
- Dadu, Noora (2024) *Roolitus*. Tampere: Vastapaino.
- Erista, Geoffrey (2020) *Valkoista vasten – Luettelo muuttuuden illustraatioista*. Opinnäyte, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Heikkilä Elsa & Lahdenperä Soile & Lehtinen Laura (2023) Miten täällä saa olla? Sopimattomuuden ja sopivuuden ruumiillisista tunnuista kahden maailman välissä. Teoksessa Elsa Heikkilä, Soile Lahdenperä & Laura Lehtinen (toim.) *Tanssitaide, luokka ja ruumiillisuus – kirjoituksia yhteiskuntaluokasta ja taidetyöstä*, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 78. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-067-6>
- Johnstone, Keith (1996) *Improvisaatiosta iloa elämään ja esiintymiseen*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Juntti, Virpi (2023) *Duunarina tanssin kentällä – Pohdintaa käsityöläistanssijan urasta ja tietäidosta*. Elsa Heikkilä, Soile Lahdenperä & Laura Lehtinen (toim.) *Tanssitaide, luokka ja ruumiillisuus – kirjoituksia yhteiskuntaluokasta ja taidetyöstä*, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 78. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-067-6>
- Kallinen, Aune & Vuori, Eero-Tapio (2016) *Nykyesityksen prosesseja – Tekijähaastatteluja*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 47. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kallinen, Timo (2001) *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi – Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Acta Scenica 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kanerva, Arla (2019) *Taiteen musta kirja – Miesten mielivallan historiaa*. Helsinki: SKS Kirjat.
- Karhunen, Maija, Salovaara, Sari, Hänninen, Riikka, Salonlahti, Outi, Fagerström, Salla (toim.) (2024) *Onko maailma valmis? – Kirjoituksesta taiteesta ja jammaisuudesta*. Kulttuurilla kaikille -palvelun julkaisuja 1/2024. Helsinki: Kulttuurilla kaikille / Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry. (Tarkastettu joulukuussa 2025)
- Karttunen, Sari (2009) *”Kun lumipallo lähtee pyörimään” Nuorten kuvataiteilijoiden kansainvälistyminen 2000-luvun alussa*. Helsinki: Taiteen keskuustoimikunta.
- Keskkialio, Heli & Suomi, Lotta (2023) Miten täällä saa olla? – Sopivuuden ja sopimattomuuden ruumiillisista tunnuista kahden maailman välissä. Elsa Heikkilä, Soile Lahdenperä & Laura Lehtinen (toim.) (2023) *Tanssitaide, luokka ja ruumiillisuus – kirjoituksia yhteiskuntaluokasta ja taidetyöstä*, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 78. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-067-6>

- Kirkkopelto, Esa (2011) Psykofyysisen kriisi. Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nyky näyttelijän taide - horjutusta ja siirtymiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Maahenki, 183-205.
- Koivunen, Tuija (2017) Ideaaliryönteikkien ruumiillinen pääoma ja ammatillinen habitus rekrytoijan silmin. *Hallinnon tutkimus* 4/2017, 242-252. (Tarkastettu joulukuussa 2025)
- Koskinen, Anu (2020) Kahdeksankymmentäluku ruumiissani -Turkka, Linkola, Foucault ja minä. *Näyttämö ja tutkimus* 8, 171-203.
- Koskinen, Anu (2013) *Tunnetiloissa - Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelien näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Acta Scenica 34. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Koskinen, Anu (2024) Ensikertalaisuuden suosiminen ei sovellu taidealan opiskelijavalintoihin. *Yhteiskuntapolitiikka* 2/2024, 188-191. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2024041016083>
- Koskinen, Anu & Lamminen, Sirkka (2020) Seminaariräätälit - erilaisuus ja vuorovaikutus pariopetuksen pohjana. Teoksessa Heli Kauppila ja Kai Lehikoinen (toim.) *Toiminnasta sanoiksi -Puheenvuoroja oman työn kehittämiseksi taidealojen yliopistopedagogisessa koulutuksessa*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 49-74.
- Kumpulainen, Seppo (2011) *Hikeä ja harmoniaa - liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943-2005*. Acta Scenica 26. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Lummepuro, Maija (toim.) (2023) *Taide, kulttuuri ja moninainen Suomi. Opetus- ja kulttuuriministeriön toimenpideohjelma moninaisuuden edistämiseksi taiteen ja kulttuurin aloilla*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2023:28. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-263-928-8>
- Meyerhold, Vsevolod (1981) *Teatterin lokakuu*. Helsinki: Love Kirjat.
- Nori, Hanna (2011) *Keille yliopiston ovet avautuvat? Tutkimus suomalaisiin yliopistoihin ja eri tieteenaloille valikoitumisesta 2000-luvun alussa*. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-4526-9>
- Nori, Hanna, Juusola, Henna, Kohtamäki, Vuokko, Kivistö, Jussi & Lyytinen, Anu (2021) *Korkeakoulutuksen saavutettavuus ja tasa-arvo Suomessa ja verrokkimaissa. GATE- hankkeen loppuraportti*. Valtioneuvoston selvitys- ja tutkimustoiminnan julkaisusarja 2021:12. Helsinki: Valtioneuvoston kanslia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-383-057-8>
- Nowotny, Helga (1981) Austria: Women in public life. Teoksessa C.F.Epstein & R.L.Coser (toim.) *Access to power: cross-national studies of women and elites*. Lontoo: George Allen & Unwin.
- Ollikainen, Anneli (1984) *Lihat ylös!* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 9. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- O’Rand, Angela (1996) The Cumulative Stratification of the Life Course. Teoksessa Robert H. Binstock & Linda K. George (toim.) *Handbook of Aging and the Social Sciences*. Fourth Edition. San Diego: Academic Press, 188-207.
- Papunen, Riikka (2024) *Näyttelijän proteesiruumis - Kohti tasa-arvoisempaa näyttelystä*. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://uri.fi/URN:ISBN:978-952-03-3389-8>
- Roach, Joseph (2007) *It*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Roach, Joseph (1985) *Players passion - Studies in the Science of Acting*. Newark: University of Delaware Press.
- Roiha, Taija (2023) Seikkailu, johon sinulla ei ole varaa - Näkökulmia luokkaan taiteellisessa työskentelyssä. Julkaisussa Elsa Heikkilä, Soile Lahtenperä & Laura Lehtinen (toim.) *Tanssitaide, luokka ja ruumiillisuus - kirjoituksia yhteiskuntaluokasta ja taidetyöstä*, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 78. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-067-6>
- Ruotsalainen, Jukka (2018) Minä ja muut - Ajatuksia rooleista ja toisudesta. Teoksessa Malla Kuuranne-Autelo & Seppo Kumpulainen (toim.) *Keiksen - Näyttelijäkoulutuksen rakentuminen opettajien kokemana*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 44-54.
- Sandahl, Carrie (2016) The Tyranny of Neutral - Disability and Actor Training. Teoksessa Carrie Sandahl & Philip Auslander (toim.) *Bodies in commotion - Disability & Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Silde, Marja (2011) Tekniikka kuin toinen luonto. Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nyky näyttelijän taide - horjutusta ja siirtymiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Maahenki, 143-150.
- Stanislavski, Konstantin (2011) *Näyttelijän työ*. Toim. ja suom. Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- Taideyliopisto, ei päivämäärää. Saatavissa <https://www.uniarts.fi/koulutusohjelmat/nayttelijantaidekandidaatti-ja-maisteri/> (Tarkastettu joulukuussa 2025)
- Taideyliopiston arkisto, Helsinki. Teatterikorkeakoulun hakuoppaat 1988-2008.
- Taideyliopiston arkisto, Helsinki. Valintakoeraportit 2009-2024.
- Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen koulutusohjelman sisäinen muistio 31.10.2015.
- Thibault, Adrien (2016) Les trois corps de l’acteur - Ethnographie des auditions d’une école de théâtre britannique d’élite. *Geneses*, vol 103, issue 2, 2016, 72-95. (Tarkastettu joulukuussa 2025)